



**Études irlandaises**

**34.1 | 2009**  
**Varia**

---

# Quelle poésie de la sortie de guerre en Irlande du Nord ? L'exemple de Breaking News de Ciaran Carson (2003) et The State of the Prisons (2005) de Sinéad Morrissey

**Catherine Conan**

---



## Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/2602>

DOI : 10.4000/etudesirlandaises.2602

ISSN : 2259-8863

## Éditeur

Presses universitaires de Rennes

## Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2009

Pagination : 157-172

ISBN : 978-2-7535-0935-1

ISSN : 0183-973X

## Référence électronique

Catherine Conan, « Quelle poésie de la sortie de guerre en Irlande du Nord ? L'exemple de Breaking News de Ciaran Carson (2003) et The State of the Prisons (2005) de Sinéad Morrissey », *Études irlandaises* [En ligne], 34.1 | 2009, mis en ligne le 12 avril 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/2602> ; DOI : 10.4000/etudesirlandaises.2602

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Presses universitaires de Rennes

---

## *Quelle poésie de la sortie de guerre en Irlande du Nord ? L'exemple de *Breaking News* de Ciaran Carson (2003) et *The State of the Prisons* (2005) de Sinéad Morrissey*

Catherine Conan

---

- 1 Pour la plupart des historiens de la province, les accords de Belfast, dits du Vendredi Saint, d'avril 1998 signent la fin officielle des Troubles en Irlande du Nord, dont les violents incidents de l'été 1969 constituaient le point de départ. La question posée au romancier Glenn Patterson par un journaliste londonien au lendemain du cessez-le-feu paramilitaire de 1994 (« what on earth are you going to write about, now that the story has been taken away from you? <sup>1</sup>») acquiert après 1998 une pertinence et une nécessité encore plus grandes. En effet, les accords d'avril 1998, approuvés par référendum par une majorité relativement large au nord et écrasante au sud <sup>2</sup> ont donné à la population de l'île tout entière et à la communauté internationale l'impression qu'une page de l'histoire irlandaise était en train de se tourner.
- 2 La période qui suit un conflit armé peine à se définir, car elle succède au temps fort de la guerre, qui structure l'appréhension globale du déroulement historique (on parle d'« avant-guerre » et d'« après-guerre »). Dans le domaine poétique, Edna Longley fait remarquer que les années de guerre au vingtième siècle ont vu l'émergence de formes d'écriture souvent radicales, mais d'une fécondité durable <sup>3</sup>, au point d'affirmer que toute poésie constitue en elle-même une forme d'engagement comparable à la guerre <sup>4</sup>. Ceci ne va pas sans soulever un certain nombre de questions dans l'Irlande du Nord d'après 1998 : si la légitimité de la poésie nord-irlandaise tombait sous le sens durant les Troubles, et si alors le lien entre poésie et guerre pouvait aller de soi <sup>5</sup>, il n'en va plus de même une fois le conflit terminé.

- 3 Bien évidemment, la fin officielle d'un conflit armé, quelle que soit la légitimité que l'on veut lui accorder, ne signifie pas pour autant l'instauration immédiate d'un régime de paix et de « normalité » politique et sociale. Il est sans doute possible de considérer que, après 1998, l'Irlande du Nord entre dans une période que l'on peut qualifier de « sortie de guerre ». Notion émergée récemment et qui a supplanté celle d'« après-guerre », la sortie de guerre vise à rendre compte de manière dynamique de périodes traditionnellement décrites comme des contrepoints fades et flous à la guerre<sup>6</sup>. La sortie de guerre est un terme surtout employé dans l'historiographie récente des deux guerres mondiales, et il n'est pas question de placer les Troubles nord-irlandais sur la même échelle de magnitude. Néanmoins, certaines des caractéristiques des périodes dites de sortie de guerre peuvent éclairer les enjeux de la reconstruction politique, sociale et culturelle en Irlande du Nord.
  
- 4 L'apport principal de l'histoire encore balbutiante des sorties de guerre est l'impossibilité d'une rupture nette entre temps de guerre et temps de paix, en raison de « la persistance, en temps de paix, de constructions idéologiques forgées en temps de guerre [...] en réalité, la sortie de guerre est fondamentalement une période violente, où travaillent, souterrainement ou ouvertement, les représentations haineuses forgées durant le conflit<sup>7</sup> ». Cependant, la composante essentielle dans notre propos de la sortie de guerre est la notion de démobilisation culturelle, notion empruntée par Bruno Cabanes à John Horne<sup>8</sup>, dont les composantes principales sont l'abandon de la violence et la réhabilitation de la figure de l'autre. On peut supposer que la poésie, qui est l'une des manifestations culturelles les plus visibles en Irlande du Nord, rassemble et réfracte dans ses thèmes et dans ses formes les tensions propres à l'après-Troubles. Cette période se présente comme fondamentalement ambivalente, voire contradictoire puisqu'elle donne le recul nécessaire à une vision d'ensemble (le « bird's eye view » qui était impossible au narrateur de Carson dans *The Irish for No*<sup>9</sup>). Les observateurs de la société sont tentés d'adopter une attitude rétrospective dans le but de dégager les lignes de force propres au conflit. D'un autre côté, la sortie de guerre, tout particulièrement dans le cas d'un conflit qui oppose (opposait ?) deux communautés vivant sur le même territoire, contraint à inventer les modalités de la réconciliation et du vivre ensemble. Sur le plan littéraire, la sortie de guerre apparaît comme propice à la fois à un approfondissement et une estimation globale de thématiques qui structuraient la représentation des Troubles, mais aussi à l'émergence de nouvelles formes et de nouvelles voix poétiques. L'objectif de cet article est d'examiner, au travers de deux recueils publiés en 2003 et 2005, comment la poésie (notamment urbaine) d'après 1998 peut participer à un processus de démobilisation culturelle en Irlande du Nord et à la mise en histoire des Troubles.
  
- 5 Afin de déterminer quelques-unes des caractéristiques d'une poétique de la sortie de guerre en Irlande du Nord, on a retenu deux poètes dont les rapports pourraient à eux seuls illustrer une problématique de la rupture et de la continuité dans la poésie nord-irlandaise d'après 1998. En effet, une génération entière sépare Ciaran Carson de Sinéad Morrissey, le premier ayant commencé à écrire à peu près au moment où naissait la seconde. Ciaran Carson a publié *The New Estate* en 1976 avant de s'imposer comme la voix majeure de la poésie urbaine nord-irlandaise de l'enlisement du conflit qui a suivi l'échec des accords de Hillsborough en 1985, avec *The Irish for No* (1987) et *Belfast Confetti* (1991), puis *First Language* (1994). Après s'être essayé à la fin des années 1990 et au début des années 2000 à d'autres exercices comme la traduction de poètes français, l'autobiographie ou le roman, il revient à la poésie en 2003 avec *Breaking News*, qui rassemble les premiers

poèmes qu'il ait écrits depuis les accords de Belfast. Comme on le verra, la forme utilisée dans *Breaking News* présente à première vue un contraste surprenant avec celle à laquelle il avait habitué ses lecteurs, tout particulièrement depuis *The Irish for No*.

- 6 Avec Nick Laird ou Leontia Flynn, Sinéad Morrissey est l'une des voix poétiques émergées depuis la fin des Troubles. Née en 1972 à Portadown, elle révèle un talent extrêmement précoce puisqu'elle reçoit le Patrick Kavanagh Award à l'âge de dix-huit ans. Elle vit successivement au Japon et en Nouvelle-Zélande avant de retourner en Irlande du Nord dans la seconde moitié des années 1990. Elle y publie son premier recueil, *There Was a Fire in Vancouver* (1996), puis *Between Here and There* (2002), dont la première partie est consacrée à l'Irlande du Nord et la seconde au Japon, et enfin *The State of the Prisons* (2005), dont il sera plus particulièrement question ici <sup>10</sup>. Sur le plan technique, la poésie de Sinéad Morrissey est caractérisée par l'utilisation de formes traditionnelles, strophes régulières et structures toutes en limpidité. C'est la clarté grammaticale de son écriture qui distingue Sinéad Morrissey : à l'opposé des images voluptueuses et de la syntaxe déconcertante d'une Medbh McGuckian, Morrissey pratique une poésie dépouillée et intellectuelle qui explique plus qu'elle n'évoque. Sa poésie s'écrit souvent avec la conscience d'être l'objet d'une interprétation de la part du lecteur, dont elle anticipe et contredit les réflexes :

And I find myself back – to the womb,  
most obviously, but even better than that – to the film  
I played in my head as a child (SP, 12)

- 7 La conscience affichée de la banalité de certaines images poétiques (« our classroom windows / would be crying, as usual ») la conduit souvent à en utiliser d'incongrues (« Sometimes childlessness, stretching out into the ether // like a plane » [« Contrail »]). Ajoutée à la fréquence des images empruntées à une conception médicale et anatomique du corps, cette tendance n'est pas sans évoquer l'écriture des poètes métaphysiques.
- 8 Malgré la génération qui les sépare, les visions poétiques de Carson et Morrissey forment un ensemble particulièrement cohérent, et sont par plusieurs aspects très proches. Leurs poésies sont résolument urbaines, et font de Belfast le centre de leur univers. Les deux poètes travaillent également au sein du Seamus Heaney Centre for Poetry de Queen's University. Si le choix d'auteurs peut paraître trop restrictif, on se souviendra que le propos du présent article n'est pas d'offrir un panorama de la poésie nord-irlandaise d'après 1998 mais de montrer en quoi certaines de ses manifestations articulent des problématiques spécifiques à la sortie de guerre. En effet, la caractéristique essentielle qui rapproche Carson et Morrissey est la réflexion sur la guerre, les images qu'elle évoque et sa constitution en récit, rendue possible par la sortie de guerre et qui l'éclaire en retour. Afin d'examiner les manifestations poétiques de la démobilisation culturelle chez ces deux auteurs, on étudiera dans un premier temps les continuités et ruptures thématiques et formelles entre les deux recueils retenus et une « tradition » nord-irlandaise de la représentation des Troubles. Dans un second temps, on se penchera plus spécifiquement sur l'écriture de la guerre et de sa signification dans l'histoire, au travers de parallèles dressés dans les deux recueils entre l'Irlande du Nord et certains des conflits majeurs des dix-neuvième et vingtième siècles. Ils conduisent à la mise en place d'une méditation sur la guerre qui fait de cette poésie un instrument privilégié de l'explicitation des enjeux culturels de l'après-1998.

- 9 La persistance de schémas idéologiques propres à la période des Troubles apparaît de manière singulièrement claire dans l'utilisation, voire la récurrence obsessionnelle de thèmes et motifs que la critique nord-irlandaise a identifiés comme caractéristiques de la littérature de la province en guerre. La fréquence de l'utilisation de ces constantes littéraires est d'autant plus remarquable chez Sinéad Morrissey, dont la voix arrive tout juste à maturité au démarrage du processus de paix, et ayant vécu avant cela loin de l'Irlande du Nord. On retrouve chez la jeune femme les thèmes, déjà présents par exemple chez le Carson de *The Irish for No* et *Belfast Confetti*, de la division ou de la fragmentation territoriale, de l'étrangeté paradoxale de l'univers domestique et des relations familiales, de l'exil et de la tension entre l'ici et l'ailleurs, du silence, et de la violence faite aux corps.
- 10 La vision de l'espace articulée dans *The State of the Prisons* est directement inspirée par la fragmentation territoriale entamée (à Belfast en particulier) avant les Troubles et exacerbée par les trois décennies de conflit. Cela est suggéré dès l'abord par le jeu de mots du titre, qui fait référence à un rapport sur la déliquescence des prisons et hôpitaux anglais publié par John Howard en 1777 mais constitue également une définition de l'Irlande du Nord, à nouveau dotée après 1998 d'un parlement autonome. En effet, *The State of the Prisons* présente en grande majorité des espaces cloisonnés, propices à l'isolement ou à la régression. Plusieurs poèmes présentent ainsi des variations sur le motif du nid ou de la matrice, qui génère tour à tour la rêverie enfantine ou la solitude du grand âge.
- 11 Dans « Forty Lengths », le narrateur trouve un refuge à l'absurdité du monde sous l'eau de la piscine. La division spatiale entre le monde aquatique et celui de la surface est exprimée dès l'ouverture du poème au moyen de la distinction temporelle entre l'avant et l'après-invention des lunettes de piscine :

Before goggles, the pool was a catch of beleaguered heads  
being raced against each other by omnipotence. (SP, 12)

- 12 L'image des têtes sans corps glissant à la surface de l'eau renforce l'impression d'imperméabilité, d'incommunicabilité entre l'espace aérien qui est celui du narrateur, et l'espace aquatique, dénué d'existence dans ces deux vers. Cependant, l'accession de la conscience humaine aux profondeurs de la piscine ne constitue pas la révélation d'un niveau plus élevé de réalité. Tout dans le texte indique qu'il s'agit d'une régression :

But now that I, too, have been strapped back and capped  
like a pre-war flying enthusiast  
Shoulders to the rear, the aerodynamic necessity  
Of not having hair – (SP, 12)

- 13 Le mouvement général de ces vers s'effectue vers l'arrière (« back », « rear »), et le narrateur se retrouve entraîné dans un *avant* qui, de manière révélatrice, se mesure par référence à la guerre. Comme dans le premier diptyque, tous les verbes d'action sont à la voix passive, suggérant un sujet inerte, captif (« strapped ») et dépossédé (« not having »). Sous l'eau, les yeux enfermés dans les lunettes voient un refuge, une illusion de clarté et de certitude :

[...] I see  
how solidly we occur under water.  
Now all the world's a blur, except for down here

In this makeshift polar enclosure  
where I follow one white-limbed swimmer after another  
to the wall. (SP, 12)

- 14 Si le monde de la surface est flou, les allers-retours des nageurs s'apparentent à une procession sans fin de spectres rendus pathétiques par l'espace confiné. Ces âmes en peine n'en restent pas moins des êtres inscrits dans le processus historique et politique, comme en atteste l'emploi en fin de vers du terme « enclosure ». La vision déformée des nageurs, prise par ceux-ci pour la réalité, se présente comme une allégorie de la condition nord-irlandaise, finalement très proche de l'image du poisson rouge tournant en rond dans son bocal qui était au centre du roman de Glenn Patterson intitulé *Fat Lad* (1993) <sup>11</sup>.
- 15 De la même manière, le silence, qui était un passage obligé de la littérature des Troubles depuis le « Whatever you say, say nothing » de Heaney, s'impose dès l'ouverture de *The State of the Prisons* comme l'un des thèmes centraux. « Flight », le premier poème du recueil, met en scène une voix impossible. La narratrice est prisonnière d'un « scold's bridle », mécanisme utilisé aux dix-septième et dix-huitième siècles pour torturer les femmes acariâtres, constitué d'une espèce de casque muni d'une langue de fer que l'on introduit dans la bouche de la victime et qui l'empêche d'émettre le moindre son. Le plus souvent, l'appareil est muni d'une chaîne au moyen de laquelle la malheureuse est promenée dans les rues par son mari, afin de servir d'exemple aux autres. Le crime de la narratrice de « Flight » est d'être royaliste en 1651, pendant le Commonwealth de Cromwell. Le poème parvient à mettre en relation de manière particulièrement habile un grand nombre de thèmes caractéristiques de la poésie des Troubles, et à leur conserver une pertinence dans l'après-1998.
- 16 L'introduction d'une citation de *England's Grievance Discovered* de Ralph Gardiner en épigraphe pose la question du rapport entre fiction et témoignage historique, et introduit les thèmes de l'oppression et de la captivité reflétés dans le corps du poème. L'ouvrage de Gardiner est en effet un plaidoyer adressé au parlement de Cromwell en guise de protestation contre le monopole exercé par la corporation de Newcastle sur le commerce maritime sur la Tyne. Il aurait été écrit lors d'un séjour de son auteur en prison. La figure de Cromwell en tyran et le thème de la domination masculine suggèrent la relation coloniale, à laquelle le poème résiste cependant en gardant au premier plan l'oppression et la réduction au silence de la femme. C'est seulement à la fin du poème que s'impose le lien avec l'Irlande du Nord, quand le silence est montré comme cause première de la division et de la souffrance (« I have torn my face / In two by swallowing silence », SP, 3).
- 17 La répétition obsessionnelle de figures imposées de la littérature de la guerre dans un recueil publié sept ans après les accords de Belfast tendrait alors à indiquer que l'Irlande du Nord peine à envisager les modalités de son renouvellement littéraire – ou à revoir à la baisse l'importance politique réelle du Vendredi Saint. Il est en tout cas certain que les questions de mémoire et de pardon nécessaires à la réconciliation sont bien souvent non encore résolues, et restent centrales dans l'Irlande du Nord des années 2000.
- 18 En recyclant les thèmes centraux de la littérature de la guerre, la poésie cherche sans doute à indiquer que si les Troubles sont officiellement terminés, leur mise en histoire par l'intégration et l'attribution d'une signification positive dans un récit historique global reste encore à faire. On peut considérer les méditations de Ciaran Carson et de Sinéad Morrissey sur le thème de la guerre, et les explorations de conflits européens et

asiatiques du vingtième siècle comme une tentative de définition de la place des Troubles dans l'histoire du monde contemporain.

- 19 Il importe de préciser dès l'abord que les contrées lointaines sont, chez Carson comme chez Morrissey, vues comme des représentations, images visuelles reçues sur un écran ou témoignages de seconde main. Ainsi même dans l'évocation de grands espaces subsiste l'impression de confinement ou de malaise claustrophobe propre à l'Irlande du Nord. Carson précise à la fin de *Breaking News* qu'il a repris, souvent mot pour mot, les reportages de guerre de William Howard Russell. De fait, les seuls poèmes du recueil qui ne soient pas constitués de quelques mots épars dans l'espace de la page sont ceux dans lesquels Carson emprunte ses mots à Russell, ainsi qu'à William Carlos Williams dans une réécriture de « The Forgotten City ». L'influence du poète américain dans *Breaking News* s'étend cependant bien au-delà de « The Forgotten City », les vers minimalistes et les poèmes constitués d'une seule phrase de Williams ayant manifestement fourni un modèle à Carson. On pense tout particulièrement à « Perpetuum mobile: The City <sup>12</sup> », qui a pu entrer en résonance avec la vision de la ville développée par Carson depuis *The Irish for No* . Quant à Sinéad Morrissey, elle entame sa section sur la Chine par une injonction à accrocher au mur un écran, car le pays qu'elle entend montrer, dit-elle, n'existe pas. Par la suite, les paysages chinois sont vus par la vitre d'un train qui devient miroir quand la nuit tombe (« Windows have turned into mirrors the length of the train ») ou le hublot d'un avion (« The Gobi from Air »). Chez les deux poètes, le paysage est une image, qui est elle-même un miroir renvoyant à l'observateur ses attentes et ses contradictions.
- 20 Dans *Breaking News*, la guerre de Crimée fonctionne comme le double imaginaire de Belfast durant les Troubles, comme si la première contenait la clef qui permettrait de donner un sens à la seconde. On sait que la ville de Belfast porte la marque de l'empire britannique dans les noms de ses rues, qui commémorent ses grandes batailles ou ses personnages historiques. La superposition de ce réseau textuel et mémoriel sur la topographie de Belfast, et l'apparition d'un univers parallèle ainsi suggéré ont constitué une source d'inspiration majeure pour Carson dans *The Irish for No* et *Belfast Confetti*. Dans *Breaking News*, la texture de Belfast au présent semble se déliter, ou s'effriter sous le regard du lecteur, tandis que l'hypotexte impérial britannique de la capitale nord-irlandaise finit par occuper le premier plan. Le jeu de mots dans le titre du recueil exprime cette dualité : l'actualité nord-irlandaise se fracture (*Breaking News*) pour laisser entrevoir l'urgence d'une mise en perspective historique, qui acquiert une actualité brûlante. Dans *Breaking News*, Carson se glisse dans les interstices d'une ville qui se fissure pour en explorer une part de l'inconscient politique. Chacun des deux chronotopes – Belfast au présent et guerres coloniales britanniques – laisse entrevoir l'autre en filigrane. Cependant cette relation de transparence mutuelle n'aboutit en aucun cas à la constitution d'une linéarité historique. La mise en place de ce récit fictif est en effet constamment dérangée par son « reste », ce qui ne peut y trouver place mais qui est au centre de la poésie de Carson, c'est-à-dire l'horreur nue, absurde et insignifiante de la violence et de la guerre.
- 21 Dans *Breaking News*, Belfast est représentée comme une ville en guerre, peuplée de soldats ou de paramilitaires recréant l'atmosphère de surveillance perpétuelle qui était celle de « Intelligence » dans *Belfast Confetti*. Les hélicoptères, signe distinctif de Belfast en guerre, sont encore omniprésents dans *Breaking News*. En particulier, « Blink » met en scène une société paranoïaque au sens où chaque élément enregistré doit faire sens et s'inscrire dans un récit de connaissance totale :



the bits  
and pieces  
being matched  
as everyone  
identifies  
with this or that  
their whereabouts  
being watched (BN, 20)

- 22 La rime riche *matched/watched* exprime le caractère obsessionnel d'une conscience qui se contraint à ressasser les mêmes fragments d'expérience. La récurrence malade du même apparaît dans les emprunts directs de Carson à ses poèmes des Troubles, dans « Blink » (« sucked back // at the touch of the / rewind button » étant presque une citation *verbatim* de « Question Time <sup>13</sup> », poème en prose de *Belfast Confetti*, mais également à plusieurs autres reprises tout au long de *Breaking News*. Ainsi, les lames de rasoir *Wilkinson Sword* dans « Shop Fronts » étaient-elles déjà contemplées machinalement par deux soldats dans « Queen's Gambit <sup>14</sup> ». La version carsonienne de « The Forgotten City » intègre un fragment directement emprunté à « 33333 » :

[...] I passed  
a crematorium called Roselawn, pleasant  
cul-de-sacs and roundabouts with names  
I never knew existed (BN, 37)  
We stop at an open door I  
never knew existed <sup>15</sup>

- 23 La compulsion de répétition suggère que la paix au fond doit rester un horizon d'attente car elle menace de réduire le poète au silence. En ce sens, on peut interpréter les poèmes minimalistes de *Breaking News* comme l'expression du tarissement progressif du flot de discours et d'informations qui constituait le conflit nord-irlandais. La paix se présente donc comme paradoxale et impossible dans la mesure où la conscience paranoïaque du narrateur de Carson est incapable d'imaginer la fin de la guerre : elle conçoit l'absence de signal lié à la situation de guerre comme le signe d'une menace encore plus grande car dissimulée.
- 24 La paix est même décrite avec humour comme une anomalie dans « The Forgotten City », qui est chez Williams comme chez Carson un poème de guerre. La préface par l'auteur de *The Wedge*, recueil publié en 1944 et où parut « The Forgotten City » s'ouvre en effet par la phrase « The war is the first and only thing in the world today <sup>16</sup> ». Comme dans le texte de Williams, le narrateur découvre à la faveur d'un détour imprévu un quartier de la ville et des habitants dont il ne soupçonnait pas l'existence. Cependant, les circonstances de cette découverte sont chez Carson plus explicitement politiques, comme en témoigne sa modification de la fin du second vers de Williams. Le complément circonstanciel « the day of the hurricane » devient en effet « a day of the last disturbances » et se trouve ramené au premier vers. De plus, le narrateur n'est pas en voiture comme chez Williams, mais à bicyclette, ce qui a pour effet de créer un lien intertextuel avec « Question Time <sup>17</sup> », poème en prose de *Belfast Confetti* où le poète est arrêté par des activistes républicains lors d'une promenade à vélo dans les rues de son enfance. Dans la suite du poème, le narrateur découvre un quartier dont les habitants semblent issus d'une autre époque



(« wearing hats and overcoats »), presque des fantômes comme le suggère le jeu de mots « this / grave people » et qui bizarrement vivent en paix. Il se promet de revenir étudier cette population invisible et étonnante :

How did they get  
cut off in this way from the stream of  
bulletins, so under-represented  
in our parliaments and media when so near  
the troubled zone, so closely surrounded  
and almost touched by the famous and familiar? (BN, 37)

- 25 Carson exprime là un phénomène déjà mis en valeur par les écrivains de la fin des Troubles (on pense notamment à la satire de Robert McLiam Wilson dans *Eureka Street*), c'est-à-dire l'impossibilité en Irlande du Nord d'avoir une existence en dehors de la représentation médiatique, et, après 1998, politique. La paix apparaît ainsi comme une enclave irréaliste, hors du temps, qui affleure à peine dans le processus historique et ne se découvre que fugitivement, à la faveur d'un accident. Dans *Breaking News*, la paix n'a pas de place dans l'histoire, qui n'acquiert de sens que dans le récit des guerres, qui constituent les seuls véritables événements historiques.
- 26 L'assimilation en poésie des reportages de guerre de William Howard Russell a pour effet de montrer le caractère illusoire de la signification accordée à la guerre en tant qu'événement historique. Les témoignages directs des guerres coloniales peuvent donner à l'empire une impression de réalité (au travers des noms propres de villes et de personnalités militaires) et de cohésion (par les efforts concertés des troupes britanniques). Cependant, le récit de la guerre en tant qu'environnement, puis condition psychologique, et enfin existentielle, devient dans la réécriture de Russell par Carson, destructeur de la réalité, puis du récit lui-même.
- 27 Les nombreuses accumulations dans la plupart des sections de « The War Correspondent » créent un univers où l'intelligence classificatrice perd pied. La désolation est suggérée non par l'absence mais par la surabondance d'éléments arrachés à leur contexte, privés du sens qu'ils ont les uns par rapport aux autres. Dans « Dvno », la troisième section de « The War Correspondent », c'est l'idée de classification et de nomenclature des entités qui devient absurde. Le poème est structuré par deux accumulations qui se font face, la première celle des essences d'arbres repérées aux alentours de Dvno et la seconde celle de noms de vaisseaux britanniques. Bien que les éléments listés soient très proches et semblent constituer une taxonomie cohérente, le lecteur de la poésie des Troubles se souvient que la zootaxie est le moyen choisi par Michael Longley dans « The Ice-cream Man » pour évoquer la mort et l'absence. L'assassinat du marchand de glaces y est évoqué au moyen de deux accumulations, celle des parfums des glaces qu'il vendait, et celle des espèces de fleurs sauvages du Burren<sup>18</sup>. Chez Carson, l'énumération d'essences végétales a en outre pour effet de suggérer un univers onirique pseudo-keatsien dont le caractère illusoire est souligné par la morbidité grotesque de la seconde énumération :

and by night in the harbour  
phosphorescent bodies float  
up from the murky bottom  
to drift moonward past the fleet  
like old wooden figureheads,

bobbing torsos bolt upright.  
Tiger, Wasp, Bellerophon,  
Niger, Arrow, Terrible,  
Vulture, Viper, Albion,  
Brittania, Trafalgar,  
Spitfire, Triton, Oberon:  
these are vessels I remember. (BN, 49)

- 28 L'image horrifiante des noyés comparés à des figures de proue inverse la relation de figuration symbolique habituelle. Les symboles orgueilleux de la nation acquièrent une chair pourrissante, et dans l'énumération qui suit, l'image de l'empire ne se construit pas mais au contraire se délite, sombre dans l'insignifiance. L'énumération se présente comme de l'anti-langage au sens où s'y défait l'image de la nation que le récit était censé construire.
- 29 De fait, la guerre en elle-même reste – comme la paix – un phénomène indicible, et les poèmes de « The War Correspondent » n'en décrivent que l'attente, ou les conséquences. Ainsi « Tchernaya » raconte comment les soldats tuent le temps (« they went at night to kill / time ») à défaut de l'ennemi en attendant la bataille de Tchernaya, s'occupant à la chasse ou à toutes sortes de jeux. La guerre s'écrit dans et par ses intervalles et temps morts, et la bataille en elle-même devient au fond non nécessaire : « long before the battle of Tchernaya, / we had each two or three life-stories to tell. » (BN, 54).
- 30 Dans ces circonstances, le moment le plus chargé de sens est peut-être l'intuition rétrospective de l'imminence de la guerre, comme le suggèrent les poèmes, tous deux inspirés par des tableaux, « Théodore Géricault, *Farrier's Signboard*, 1814 » et « Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, 1939 ». En concluant le premier poème par « this is the year / before Waterloo », Carson invite à le relire comme une prémonition de la bataille où s'est définitivement défait l'empire napoléonien. Au travers de la figure mi-Vulcain, mi-cavalier de l'Apocalypse du maréchal-ferrant, le poème met en œuvre une conception paranoïde de l'art et de l'histoire : l'artiste visionnaire matérialise symboliquement la guerre à venir, et défait d'avance le sens que le récit historique pourrait lui accorder. Dans « Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, 1939 », la prémonition se fait encore plus précise et menaçante, le poète interprétant une ombre qui traverse le tableau de part en part mais dont la source se trouve hors-cadre comme celle de la guerre imminente :

Beyond  
the frame  
immeasurably  
long  
another shadow  
falls  
from what  
we cannot see  
to what  
we cannot see  
dawn  
before the War (BN, 44)

- 31 Cette fois, le poète articule une vision véritablement paranoïaque du sujet dans l'histoire, pris au piège dans l'obscurité de sa condition historique et incapable du recul nécessaire pour interpréter les signes annonciateurs de la guerre, qui ne peuvent être lus que rétrospectivement. Au fond, seul l'éloignement historique permet de déterminer *a posteriori* la position d'un instant donné, avant, pendant, ou après une guerre. Tous les exemples cités tendent à indiquer qu'à l'instant présent, la guerre existe toujours, mais hors champ.
- 32 C'est la même vision qui transparaît dans *The State of the Prisons*, dont les poèmes consacrés à des paysages, événements ou personnages non-irlandais effectuent une déconstruction de l'opposition entre guerre et paix particulièrement pertinente dans l'Irlande du Nord d'après 1998. L'apparente banalité des scènes de la vie quotidienne chinoise vues depuis les fenêtres d'un train prend des accents de violence et de désolation :

Blackness falls clean as a guillotine  
on the children in pairs by the trackside, and then again  
on the man and his son who will walk all afternoon into evening  
before they are home. We enter Sichuan without rupturing  
any visible line of division, though dinner at five is brimming with  
chillies:  
dried and diced and fried with the seeds inside, while the  
extraordinary  
Sichuan pepper balloons into flavour under our tongues. And all  
along  
darkness is gathering itself in. I see a boy and a woman  
lit up by the flare of a crop fire, but can no longer believe in them.  
(SP, 25).

- 33 Le monde de l'autre côté de la vitre est en guerre, mais les visions d'exode et d'incendie n'atteignent que de manière fugace la conscience de la narratrice, tout occupée à la richesse des sensations internes à son expérience. En ce sens, ce passage reprend la métaphore de Louis MacNeice dans « Snow <sup>19</sup> », qui regarde tomber la neige de l'autre côté de la vitre mais se satisfait du parfum des roses et de la mandarine à l'intérieur. Cet écho est sans doute conscient, les graines des piments répondant aux pépins de la mandarine de MacNeice. De plus, la neige est bien présente dans les paysages chinois, quoiqu'elle apparaisse dans une autre section de « China <sup>20</sup> ».
- 34 Si le monde est le spectacle d'une guerre, la tâche du poète consiste à le représenter sans relâche sur les écrans intérieurs de ses lecteurs, ou, dans les termes des terroristes de « Migraine », « *There is a war, they said, somewhere off the map from where you are, /and we will bring it to you* ». Le poème s'inspire de la prise d'otages dans le théâtre de Moscou le 23 octobre 2002 par un groupe d'une quarantaine de séparatistes tchéchènes. Les images de ce drame se télescopent et se reflètent dans la migraine de la narratrice. « Migraine » donne à la vision du monde comme représentation de la guerre son illustration la plus saisissante en renversant la perspective : la guerre n'est plus circonscrite à la scène de théâtre, c'est le théâtre tout entier, acteurs et spectateurs, qui est en guerre, et la distinction entre eux n'a plus lieu d'être. Même spectateur, chacun est acteur d'un spectacle de guerre de niveau supérieur dont il ne maîtrise pas les codes. La prise d'otages

du théâtre de Moscou, en rendant cela visible, provoque l'ouverture d'un gouffre où les repères s'abîment :

The leader's face went slack  
from the left side, as though his cheekbone cracked  
and slithered free of him, weeping gunshot.  
Then a tangle of darkness like a Rorschach blot  
where his expression had been, opening inward... (SP, 44)

- 35 Les événements politiquement et symboliquement marquants de l'histoire récente sont utilisés par Morrissey pour faire de la guerre la métaphore de la précarité existentielle, conséquence de l'incapacité de la conscience à se percevoir dans l'histoire. Ainsi l'effondrement des tours jumelles du 11 septembre 2001 dans « The Wound Man » ouvre-il une brèche dans la linéarité du temps historique qui permet à la narratrice de convoquer Federico García Lorca comme figure de l'impuissance humaine dans l'histoire :

[...] had you survived,  
Federico, say, Franco's henchmen,  
or the war that was to open like a demon from his person,  
or the later war, and all the intervening years  
between that fall of faith and this, what would you think?  
[...] we shiver on the brink  
of an ending, and a war stretches in front of us,  
we stand where you stood. (SP, 37)

- 36 Dans ce passage, la guerre en tant qu'événement historique structurant une histoire nationale s'efface peu à peu pour devenir l'expression de l'angoisse ressentie face au présent (« the brink // of an ending »), instant de basculement perpétuel vers un avenir par définition non connu, phénomène dont la conscience aiguë peut être vue comme caractéristique de la période dite « postmoderne <sup>21</sup> ». Les références à la guerre civile espagnole, puis à la seconde guerre mondiale, sont non seulement implicites, mais données uniquement à titre d'illustration (« say ») et finalement interchangeables (« or [...] / or »). Fusillé dans les premiers jours de la guerre civile, quand toutes les issues au conflit étaient encore possibles et quand la conclusion était loin d'être en vue, Lorca devient dans « The Wound Man » le symbole d'une terreur née de l'ignorance d'un sujet victime de l'histoire, au sens où il est incapable d'envisager sa place dans le processus historique.
- 37 Ainsi, l'apparente absence de renouvellement de la poésie nord-irlandaise d'après 1998, le recyclage, voire le ressassement de figures imposées de l'écriture poétique des Troubles qu'on a pu mettre en évidence dans les deux recueils envisagés ici n'est-il pas le signe d'un aveuglement des poètes face aux réalités politiques. Morrissey et Carson ne cherchent pas tant à traiter de manière différente des thèmes aujourd'hui plus ou moins rebattus qu'à jeter un regard rétrospectif critique sur les Troubles, ce qu'indiquent les clins d'œil de Carson dans *Breaking News* à sa poésie antérieure. Ce faisant, il met en doute la renaissance politique réelle que représentent les accords de Belfast, mais de manière plus cruciale, les deux poètes engagent une réflexion sur la signification réelle de la guerre, rendue nécessaire par la sortie de guerre.

- 38 L'arrêt officiel des hostilités amène la poésie à interroger le rôle de la guerre à la fois dans l'histoire et dans sa propre écriture. En effet, la guerre (ou la bataille) est la composante la plus marquante de l'« histoire événementielle », qui suppose la linéarité du récit historique : l'événement est « ce qui, en survenant, fait avancer l'action, [...] une variable de l'intrigue <sup>22</sup> ». La problématisation du concept de guerre dans la poésie met en doute la conviction que l'action avance, ou que l'histoire va quelque part. La fin des Troubles a pour conséquence de contraindre la poésie à effectuer une séparation – de plus en plus marquée à mesure que progresse la normalisation institutionnelle – entre la guerre comme péripétie et comme expression d'une angoisse existentielle, deux aspects qui se confondaient du temps du conflit. Après 1998, les deux pôles, bien que plus distants, continuent à interagir et la distinction est explorée par le biais de références aux guerres des deux siècles passés. Dans les interstices d'une guerre-spectacle, puis étape du schéma narratif d'un récit de cohésion nationale, la poésie fait transpirer une vision trans-historique de la guerre comme « reste » (ce qui n'a pas sa place dans le simulacre des récits nationaux), réel qui est à la fois son moteur et son objectif.

## NOTES

1. « Once the peace process began, shortly between me finishing [*Black Night at Big Thunder Mountain*] and it coming out [in 1995], we got our ceasefires. At this stage, I started getting phone calls from journalists in England, asking me the third big question: what on earth are you going to write about now that the story has been taken away from you? », « Talks by Glenn Patterson, Anne Devlin and Colm Toibín », in Brian Cliff and Éibhear Walshe (eds.), *Representing the Troubles: Text and Images 1970-2000*, Dublin, Four Courts Press, 2004, p. 15-18, p. 17.
2. 71 % des votants étaient en faveur des accords en Irlande du Nord, lors d'un scrutin qui a connu un taux de participation record de plus de 80 %. Au sud de la frontière, malgré un taux de participation plus faible (57 %), les accords ont été ratifiés par près de 95 % des votants.
3. « The making of modern poetry from, say, 1910 to 1920, evidently coincided with troubled times in Europe, Britain, Ireland. Wilfred Owen's imaginative crash-course telescoped and epitomized other developments. » Edna Longley, *Poetry and the Wars*, Tarsat, Bloodaxe, 1986, p. 9.
4. « Perhaps 'war', not 'history' or 'politics', covers the broadest imaginative contingencies; indicating that poetry engages – as poetry – on many battlegrounds. » *Ibid.*, p. 10.
5. Après avoir évoqué une « 23-year war in Northern Ireland », Neil Corcoran conclut l'introduction de *The Chosen Ground* en écrivant : « The chosen ground of the poet's writing is always already the given ground of violence and realpolitik, a burial-ground. » Neil Corcoran (ed.), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Bridgend, Seren Books, 1992, p. 11.

6. Voir Bruno Cabanes et Guillaume Piketty, « Sortir de la guerre : jalons pour une histoire en chantier », *Histoire @ Politique. Politique, culture, société*, 3, novembre-décembre 2007, p. 1-8.
7. *Ibidem*, p. 1-2.
8. La démobilisation culturelle se présente comme « la déprise de la violence dans les relations internationales comme au sein des sociétés belligérantes, la poussée de l'idéal pacifiste dans les représentations collectives. [...] Au niveau des combattants, cette évolution des mentalités passe notamment par une lente réhabilitation de l'ennemi qui n'apparaît plus alors comme exclusivement le responsable, mais aussi comme une victime de la violence de la guerre. » Bruno Cabanes, *La Victoire endeuillée : la sortie de guerre des soldats français (1918-1920)*, Paris, Seuil, 2004, p. 12.
9. « In all these years, don't ask me what was in there: that would take/A bird's eye view », « Box », *The Irish for No*, Loughcrew, Gallery Press, 1987, p. 43.
10. Dans le corps de l'article, on utilisera les titres abrégés *BN* et *SP*.
11. Glenn Patterson, *Fat Lad*, London, Minerva, 1993.
12. William Carlos Williams, *Selected Poems*, New York, New Directions, 1969, p. 78-84.
13. « [T]he surge of funerals and parades, swelling and accelerating, time-lapsed, sucked back into nothingness by the rewind button » (« Question Time », *Belfast Confetti* Belfast Confetti, p. 57-63, p. 58).
14. « Queen's Gambit », *Belfast Confetti*, p. 33-40, p. 33.
15. « 33333 », *The Irish for No*, p. 39.
16. William Carlos Williams, *The Collected Later Poems*, New York, Random House, 1950, p. 3.
17. « Question Time », *Belfast Confetti*, p. 57-63.
18. Michael Longley, *Collected Poems*, London, Jonathan Cape, 2006, p. 192.
19. Louis MacNeice, *Collected Poems*, London, Faber, 1966, p. 30.w
20. Conjure the Yangtze and the Yellow River  
And bring them a matter of hours together  
On the same train line and both of them seen  
Through semi-darkness on a flickering screen  
Which is and is not a window. Blow  
Over the waters to buckle them. Add snow. (*SP*, 23)
21. « At present there may be an inclination to view ourselves as waiting at the end of an ideological phase », Sean O'Brien, *The Deregulated Muse*, Tarsset, Bloodaxe, 1998, p. 9.
22. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 313.

---

## RÉSUMÉS

Cet article se propose d'examiner deux exemples de la production poétique nord-irlandaise d'après 1998, et de déterminer en quoi leur écriture interroge les changements politiques intervenus depuis les accords du vendredi saint, et les enjeux de son propre renouvellement. Si les thèmes traités dans *Breaking News* et *The State of the Prisons* sont classiques de la littérature des Troubles, la réflexion mise en place sur le rôle de la guerre dans l'histoire et dans l'écriture poétique creuse les fondations d'une littérature de l'après-Troubles.

This paper offers a critical reading of two collections of poetry written after 1998. Its aim is to discuss how *Breaking News* and *The State of the Prisons* respond to the political changes inaugurated by the Good Friday Agreement, and their own need for literary renewal. Although the thematic concerns of these two collections still hard back to the Troubles era, their investigation of the role of war in both history and the writing of poetry lays the basis of a post-Troubles literature.

## INDEX

**Mots-clés :** Carson Ciaran, poésie, Morrissey Sinéad, Irlande du Nord - conflit, Irlande du Nord - post-conflit

**Keywords :** poetry, Northern Ireland - conflict, Northern Ireland - post-conflict

## AUTEUR

CATHERINE CONAN

Université de Brest